

Miracles de Nostre Dame par personnages

Olsen, Michel

Published in:
Popular drama in Northern Europe in the later Middle Ages

Publication date:
1986

Document Version
Peer-review version

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (1986). Miracles de Nostre Dame par personnages. In *Popular drama in Northern Europe in the later Middle Ages: a symposium* Syddansk Universitetsforlag.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Miracles de Nostre Dame par personnages

von MICHEL OLSEN

Gäbe es die *Miracles de Nostre Dame par personnages* nicht, würden wir kaum Zeugnisse der dramatischen Produktion des französischen 14. Jahrhunderts besitzen. Das 13. Jahrhundert ist verhältnismäßig gut in der Überlieferung vertreten, und das 15. Jahrhundert spielt durch die großen Mysterienspiele in der Theatergeschichte eine wichtige Rolle - und dies schon seit den Anfängen der Romanistik und des neuerwachten Interesses am Mittelalter: man denke nur an *Notre Dame de Paris* von Victor Hugo. Aus dem 14. Jahrhundert ist aber sehr wenig, fast nichts außer diesen 40 Dramen überliefert.

Die *Miracles de Nostre Dame* waren schon lange bekannt; sie sind in dem Manuskript Cangé überliefert: zwei Kleinfoliobänden in rotem Maroquineinband aus dem 18. Jahrhundert. Schon vor der Gesamtausgabe in sieben Bänden von Gaston Paris und Ulysse Robert (1876-1883)¹ waren viele Einzelausgaben und auch viele Studien erschienen oder sie waren in größeren literatur- oder dramengeschichtlichen Werken erwähnt worden. Auch nach der Gesamtausgabe folgen Studien in regelmäßigem Rhythmus. Sie gelangen 1954 zu einem vorläufigen Ruhepunkt mit der Abhandlung von Rudolf Glutz: *Miracles de Nostre Dame par personnages. Kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft*.²

Bei Glutz finden wir eine Zusammenfassung der früheren Arbeiten. Außerdem ist es dem Verfasser gelungen, Entstehungszeit und -ort einiger Stücke festzustellen: und zwar durch ausradierte Angaben am Anfang jedes Stückes, von denen einige zu dechiffrieren, Glutz gelungen ist. Aus diesen

¹*Miracles des Nostre Dame par personnages, d'après le Manuscrit de la Bibliothèque nationale*, hg. v. Gaston Paris u. Ulysse Robert, I-VII (1876-1883) VIII François Bornardot, "Glossaire et Tables" (1893), Société des Anciens Textes Français 6 (Paris).

²Rudolf Glutz, *Miracles de Nostre Dame par personnages. Kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft* (Berlin (Ost), 1954).

Untersuchungen ergibt sich, daß die *Miracles* von spätestens 1339 bis 1382 in Paris von dem "puy" der Goldschmiede aufgeführt wurden. Mit einigen Unterbrechungen, die uns noch beschäftigen werden, fand rundgerechnet eine Mirakelspielaufführung pro Jahr statt. In diesem Zusammenhang weise ich schon hier auf Graham A. Runnalls hin;³ ihm ist es gelungen, noch weitere Datierungen zu entziffern, die die Ergebnisse von Glutz bestätigen. Außerdem finden wir bei ihm noch weitere Ausführungen über die Pariser Goldschmiede, ihre Zunft und ihre Bruderschaften, sowie Überlegungen über die Gründe, die die Schreiber oder andere Zeitgenossen dazu veranlaßt haben mögen, die Datierungen und den Namen der Goldschmiedezunft auszuradieren.

Ich möchte im folgenden erst einige Worte über die Dramaturgie der Stücke sagen, danach einige Voraussetzungen der Forschung herausgreifen und kritisch besprechen, weiterhin die Entwicklung der Stücke während einer mehr als vierzigjährigen Zeitspanne berühren und zum Schluß die Frage stellen, ob die Veränderungen, die wir bei der Wahl der Sujets sowie an der Rolle der heiligen Jungfrau feststellen können, auf äußere oder innere Gründe zurückzuführen sind.

Die äußere Darbietung ist ziemlich genau von Dorothy Penn⁴ rekonstruiert worden: die Stücke wurden in einem Saal auf einer Simultanszene, die etwa 14 Meter breit war, aufgeführt. Aus den sparsamen Bühnenanweisungen und vor allem aus indirekten Hinweisen des Textes gelingt es ihr, ein sehr wahrscheinliches Bild vom szenischen Ablauf der Stücke und dessen Entwicklung zu zeichnen: so nehmen die Ortswechsel zu, oder richtiger die "Mansionen" werden zahlreicher. Wanderungen z.B. von Frankreich nach Rom oder nach Ungarn und wieder zurück kommen häufig vor und werden so dargestellt, daß die Personen ihren Ortswechsel oft im Wortwechsel kommentieren. Wahrscheinlich blieben die Schauspieler nach Abschluß ihres Auftritts auf der Bühne an ihrem jeweiligen Ort sitzen, wie es in den Mysterienspielen aus dem 15. Jahrhundert belegt ist. Es scheint fast, als ob die damalige Dramaturgie von einem räumlichen *horror vacui* ergriffen wäre: die Reisen oder das einfache Hin- und Hergehen (wenn z.B. eine Person geholt werden soll) kommen sehr häufig vor, und es scheint, als ob dieses Verfahren, das in einer modernen

•³Graham A. Runnalls, "Médiéval Trade Guilds and The Miracles de Nostre Dame par personnages" *Medium Aevum*, XXXTK (Oxford, 1970), S. 257-287.

⁴Dorothy Penn, *The Staging of the "Miracles de Nostre Dame par personnages" of Ms. Cangé*, Publications of the Institute of French Studies (New York, 1933).

Ästhetik als unbeholfen oder langweilig gelten würde, den Zeitgenossen viel Freude gemacht habe, als ob also etwa die Komplizierung der Simultanbühne als eine technische Errungenschaft habe gelten können. Überhaupt ist dieser technische Aspekt für die spätere Entwicklung der Mysterienspiele sehr interessant und auch bedeutungsvoll. Allein meine Kompetenz reicht nicht aus, Neues zu bringen, und ich begnüge mich mit dem Verweis auf die Arbeit von Dorothy Penn.

Das charakteristische für diese Theaterstücke ist eben, daß die Mirakelspiele, die göttlichen Wunder, eine zentrale Stelle einnehmen. Auf die Bitte einer Hauptperson, oft auch spontan, eilt ein Schutztrupp zu Hilfe. Dieser Schutztrupp besteht aus der heiligen Jungfrau und den Erzengeln Michael und Gabriel, wozu sich später Johannes und ab und zu andere Heilige gesellen; er singt während der Reise ein *Rondeau*. Diese göttliche Schutz wacht, diese Wacht auf der Reise des Lebens, wird in den ersten Stücken von der Jungfrau Maria kommandiert, später, vom Mirakelspiel 20 ab, von Gottvater. Ich erinnere daran, daß auch in der epischen Literatur Mirakel häufig waren, z.B. Mirakel des heiligen Königs Ludwig, und natürlich an die vielen Sammlungen, die die Fürsorge und die Eingriffe der heiligen Jungfrau als Sujets hatten. Die Sammlung von Gautier de Coincy, die für viele Stücke als Quelle gedient hat, war sehr beliebt.⁵ War doch der Marienkult in starker Entwicklung.

Nun kann Maria auf verschiedene Weise in das irdische Leben eingreifen. Es gibt erstens 'faktuelle Wunder': Maria kann etwa ein Feuer löschen, damit eine Frau nicht verbrennt (Mirakelspiel 26),⁶ sie kann ein totes Kind wieder zum Leben erwecken (M. 15) oder eine schwangere Äbtissin entbinden, und zwar so, daß man ihrem Körper keine Spuren der Schwangerschaft ansieht (M. 2). In dieser Mirakelform erkennen wir einen naiven Glauben an wahrnehmbare Eingriffe des Göttlichen.

Zweitens kann Maria auch das Seelenheil der Ihren bewahren, auch wenn sie schlimmer Verbrechen schuldig sind: der Unzucht und des Bruchs eines Gelübdes (M. 1), der Papst (M. 8) oder ein anderer Geistlicher der Korruption (M. 14). Verbrechen an Frommen können sowohl im Jenseits (M. 3) wie mit dem Tode im Diesseits (M. 13) bestraft werden. Maria kann einem Heiligen

⁵Gautier de Coincy, *Les Miracles de Nostre Dame*, hg. v. V. Frédéric Koenig, ITV, Textes Littéraires Français 176 (Genève, 1955-1970).

⁶"Mirakelspiel" oder die Abkürzung "M." mit nachfolgender Nummer verweist hier und im folgenden auf die in Anm. 1 genannte Ausgabe und das Verzeichnis der Mirakelspiele am Ende des Beitrages, S. 20 ff.

zur Belohnung erscheinen (M. 10), und für das Seelenheil werden lange Pilgerfahrten unternommen, wo der Heilsbedürftige vom Papst zu heiligen Einsiedlern (oft mehreren) weitergesandt wird (M. 1,9,17,33). Buße kann auch direkt vom Papst (M. 16) befohlen oder aus eigenem Entschluß, aus Reue geübt werden (M. 18), Maria kann endlich auch Sünde direkt unterbinden, z.B. eine Nonne daran hindern, das Kloster zu verlassen (M. 7), oder sie kann die Ihren noch vor dem Tode wieder zum richtigen, d.h. frommen Leben rufen (immer M. 7).

Für diese beiden ersten Kategorien gilt, daß Maria und das Göttliche wirklich sind, nicht nur in dem Sinne, daß die göttlichen Personen auf der Bühne anwesend sind; das ist trivial, und so verhält es sich in allen 40 Mirakelspielen. Nein, für die erste Kategorie gilt, daß das Göttliche als Ursache, für die zweite, daß es als Ziel des Strebens auftritt. (Übrigens überschneiden sich die beiden ersten Kategorien). Für die zweite gilt auch, könnte man hinzufügen, daß das Göttliche (das Seelenheil) als narratives Objekt (im Sinne A.J. Greimas') auftritt. Der Kampf um eine Seele nimmt übrigens in einigen Mirakelspielen die Form eines himmlischen Prozesses zwischen Maria und dem Teufel mit Gott als Schiedsrichter an. Das heißt aber, daß die "Mansion" des Paradieses auf der Simultanbühne der Ort der Entscheidung des Kampfes werden kann. Geht es um das Seelenheil können Engel, Teufel und Seelen eine Schlußszene im Himmel aufführen.

Es gibt aber auch andere, schwächere Formen der Intervention des Göttlichen. In den Ritterdramen, zu denen ich später zurückkehren werde, ist das narrative Objekt irdisch: gewöhnlich die Wiedervereinigung von Mann und Frau, eventuell eine märchenhafte Heirat (so im Mirakelspiel 33, dem von Robert le Diable, wo übrigens auf selbstständige Weise das irdische Glück eingeführt wird; in den früheren französischen Epen widersetzt sich Robert der Heirat, cf. McCoy).⁷

In diesen Ritterdramen, die von keinem überirdischen Ziel beseelt sind, ist auch der göttliche Eingriff ein äußerer geworden: er veranstaltet, was in den Quellen ebensogut dem Zufall oder einem spontanen Willensbeschluß zugeschrieben ist. Im Mirakelspiel 27 erhält die verstoßene Königin ein Mittel

"

D. McCoy, "From Celibacy to Sexuality: An Examination of some médiéval and early Renaissance versions of the story of Robert the Devil" *Human Sexuality in the Middle Ages and Renaissance*, hg. v. Douglas Radcliff-Umstead, University of Pittsburgh Publications on the Middle Ages and the Renaissance 4 (Pittsburgh, 1978), S. 29-39.

gegen den Aussatz, fast ein Zaubermittel wie im Märchen, womit sie dann die Auflösung, den *dénouement*, der Intrige herbeiführen kann, im Mirakelspiel 29 schützt er die Heldin, die in ein Boot ohne Segel und Ruder ausgesetzt worden ist, ebenso im Mirakelspiel 31, wo sich die Heldin allerdings im dunklen Walde befindet und die göttliche Anwesenheit für eine Vision, ja vielleicht für eine Illusion (V. 1052-53) hält, und im Mirakelspiel 32 führt die "Schutzwacht" ein Boot wieder sicher ans Land.

Man könnte sich nun fragen, worin denn der Unterschied zwischen den 'faktuellen Mirakelspielen' (Gruppe 1) und den jetzt behandelten besteht. Auch die Hilfe auf dem Meer oder im Walde ist ja 'faktuell'. Freilich; aber erstens sind Begebenheiten wie das Wieder-sicher-ans Land- oder das Aus-dem-Wald-Kommen doch wahrscheinlicher als die Unmöglichkeit, eine Frau vor dem Verbrennen zu retten, doch dazu kommt ja noch, daß das Verlorensein auf dem Meere oder im Walde bekannte kulturelle Szenarien sind, die schon im byzantinischen Roman auch ohne Relation zum Göttlichen auftreten. Es verhält sich also so, daß diese Motive nur sekundär als von Gott verursacht auftreten. Das Entscheidende bleibt aber doch, daß das Ziel des Strebens auch nur irdisch verstanden werden kann. Für die Darstellung der göttlichen Intervention als einfache Willensänderung des Helden bietet Mirakelspiel 12 ein schönes Beispiel: hier versichert die "Schutzwacht" dem Helden die Unschuld der Heldin, der er dann zu Hilfe eilt.

Die naive Inszenierung des Göttlichen, aber viel mehr noch die Art der Sünden oder Verbrechen, die leichtfertig vergeben werden (Mord, Unzucht und dergleichen), und dies oft nach einer Reue, die auch als Furcht vor Strafe gedeutet werden kann, hat seit der Wiederentdeckung der Spiele des öfteren moralische Ablehnung verursacht. Das juristische Denken hat Stadler-Honegger^o als ein Merkmal ästhetischer Minderwertigkeit bewertet. Noch in Goethes *Faust* spielen aber der Prolog und die Schlußszene im Himmel eine wichtige Rolle für die Interpretation des Gesamtsinns. Warum soll man dann nicht auch in einer gottzentrierten Welt die Prozesse zwischen Maria und Teufel um die Seele ernstnehmen?

Wichtiger scheint mir aber ein bisher unbeachteter Sachverhalt, daß nämlich in eben den Stücken, wo das Göttliche immer anwesend ist, auch das alltägliche Leben am besten zu seinem Rechte kommt. Das alltägliche Leben der Eheleute, dicht mit Religiosität durchwoben, Bürgerliche und Geistliche in fast

^o Marguerite Stadler-Honegger, *Etude sur les Miracles de Notre-Dame par personnages*. Thèse de Zurich (1922; Paris, 1926).

trivialer Umgebung und die gewöhnlichen Ereignisse eines durchschnittlichen Lebens, das alles macht für mich das Interesse dieser Stücke aus, viel mehr als das bei denen mit (inszenierten) höfischen Stoffen der Fall ist, die eigentlich viel konventioneller sind: Liebeswerbung, Verleumdungen und Rache, Trennungen und Wiedervereinigungen mit Wiedererkennung und ähnlichem mehr (was nicht verhindert, daß auch in den "höfischen Stücken" einige Alltags-szenen untergebracht sein können); dasselbe wie für die höfischen Stücke gilt für die traditionellen Legendenstoffe, die in der zweiten Hälfte unseres Korpus' ebenfalls immer häufiger werden. Doch geben eben diese Stücke Anlaß zur Entwicklung der Bühnentechnik. Man könnte fast sagen, daß wie am Ende des 18. so auch im 14. Jahrhundert das Ausstattungsstück der Verbürgerlichung des Theaters folgt. Ich kehre in anderer Perspektive zu der Einteilung und der Entwicklung unserer Mirakelspiele zurück.

In den Stücken mit Alltagswirklichkeit, die in der ersten Hälfte der Spielsammlung häufiger sind, werden wir Zeuge der Liebe zwischen Ehemann und Ehefrau, von Schwangerschaften und Geburten; wir folgen den Bürgern bei Geschäften, bei der Aushandlung von Eheverträgen mit ihren ökonomischen Bedingungen, bei Festmahlzeiten, Hochzeitsbräuchen, aber auch bei alltäglichen Katastrophen, beim ökonomischen Ruin und manchem mehr. Auch die geistlichen und weltlichen Behörden werden dargestellt, nicht immer in besonders schmeichelhafter Weise: um Vorlaß beim Papst zu erhalten, muß man die Türhüter bestechen, die Richter leben von der Beschlagnahme des Gutes der Verurteilten, die Gerichtsbeamten lassen sich bestechen. Kurz: man bekommt ein detailliertes Bild des Alltagslebens, und die Mirakelspiele haben als Material für eine Schilderung dieses Lebens dienen können. Ich verweise auf die Arbeit von Marie Lucie Bouchet-Adamski: *Naître au X/V^e siècle.*⁹

Hier, dicht verwoben mit der religiösen Weltauslegung, finden wir Ansätze zu einem bürgerlichen Theater, viel mehr als in den Dramatisierungen der höfischen Stoffe. Wenn aber einerseits ein gewisser religiöser Geist für die Schilderung des Alltagslebens günstig ist, auch weil er das Seelenheil als abhängig von Entscheidungen des Alltags schildert (und nicht mehr nur oder überwiegend als Resultat eines kollektiven Einsatzes wie eines Kreuzzuges

⁹Marie Lucie Bouchet-Adamski, *Naître au XIV^e siècle. Procréation et religion. D'après "Les miracles de Notre dame par personnages", "El carro de las donas" d'Eiximeniz, "Del reggimento e costumi di donna" de Da Barberino*, Thèse de doctorat de troisième cycle. Centre universitaire d'Avignon. Littérature médiévale comparée (Avignon, 1980).

oder als Resultat einer kollektiven Buße in Zeiten der Not), so verhindert doch zur selben Zeit derselbe religiöse Geist, daß die Werte des Alltagslebens allein stehen.

Eine Pilgerfahrt, und nicht einfach die Freude wie in den späteren Bearbeitungen verschiedener höfischer Stoffe, beschließt die Wiedervereinigung von Mann und Frau (M. 15); oder eine Frau, die trotz ihrer Schuld an einem Mord, von der heiligen Jungfrau gerettet worden ist, muß Nonne werden (M. 26); ihr Mann, den sie liebt, und der ihre Liebe teilt, wird einfach vergessen (was in der Quelle nicht der Fall ist). Noch bemerkenswerter: will der Teufel eine Büßerin versuchen, nimmt er, um sie zu betrügen, die Gestalt ihres Mannes oder eines Verwandten an (M. 16 und 18). Oder eine aus dem Kloster entflozene Nonne, die ein ganzes Leben mit ihrem Ritter gelebt und ihm zwei Kinder geboren hat, kann, nachdem wir Zuschauer einer Szene häuslicher Idylle beigewohnt haben, auf die Aufforderung Mariens ihren Mann verlassen. Auch der stimmt willig der Trennung zu und geht ebenfalls ins Kloster. Nur die beiden Kinder weinen, aber derer nimmt sich ein Oheim an. Sicherlich kann man vermuten, daß die Zeitgenossen diesen Übergang weniger jäh empfunden haben mögen; spielten die Klöster gewissermaßen doch auch die Rolle der heutigen Altersfürsorge.

Wir können aber auch eine moderne, wenn man will, diachronische Perspektive anlegen, und in solcher Perspektive scheint es klar, daß die Religion der Weiterentwicklung eines bürgerlichen, weltlichen Theaters entgegenstand, oder im Klartext: ein solches Theater brauchte zwar keineswegs atheistisch oder bloß agnostisch zu sein - sind doch später bürgerliche Eheliebe und Christenglaube kein Gegensatz -, aber noch im 14. Jahrhundert scheint es, als ob nur höfische Stoffe die Verselbständigung irdischer Eheliebe ermöglichten. Dies kann vielleicht merkwürdig, sophistisch, erscheinen, aber um es plausibel zu machen, möchte ich nur kurz an die Standesgrenzen erinnern. Auch für die Kleidung gab es ja kodifizierte Vorschriften, nach denen es sich für die Bürgerlichen nicht gehörte, die Adelstracht anzulegen, wie es sich - in der Ideologie - für sie nicht gehörte, verselbständigte Liebe zu fühlen und zu äußern. Eine solche Liebe konnten sie aber - *par personne interposée* - durch die Inszenierungen höfischer Stoffe, die immer vor dem bürgerlichen Publikum aufgeführt wurden - als etwas Exotisches genießen, und sie konnten sich, durch Nachahmung der adligen Sitten - oder der imaginären adligen Szenarien - um die Integration in die Adelsschicht bemühen, ein ständiges Streben des

französischen Großbürgertums.

Spricht man aber von einem bürgerlichen Theater, müssen dann auch die Unterschiede erwähnt werden, die es von seiner modernen Analogie trennen. Moderne Menschen haben einigen Anstoß an der naiven Religiosität genommen, daran daß die Hilfe Mariens dem Reuigen immer bereit steht, auch wenn die Reue erst (kurz) vor der drohenden Bestrafung eintritt. Dazu kommt noch, daß in den klassischen Heiligenleben, die ich noch erwähnen werde, die Bekehrung oft als reiner Kuhhandel vor sich geht. Ein Heiliger kann so sagen: wenn ich dich von deiner Krankheit heile, mußt du auch an Gott glauben. Diese *do-ut-des*-Religiosität ist übrigens für das Theater äußerst wohlgeeignet.

Man hat auch viel vom Verfall der Sitten gesprochen: Bestechung der päpstlichen Wächter; Päpste und andere Geistliche, die nicht immer Muster eines frommen Leben sind, und vor allem die Obrigkeit, die vom Gute der Verurteilten lebt. Im Mirakelspiel 15 wirft ein Richter seinem Beamten, einem Polizisten, vor, er verdiene nichts an den Prozessen, weil ihm der Beamte das Geld vor der Nase wegnehme, kurz, er lasse sich bestechen. Der Beamte eilt weg, um etwas Geeignetes zu finden; und sein Diensteifer hätte, ohne den Eingriff Mariens, eine Wöchnerin ums Leben gebracht; ihr Kind ist beim Einschlafen der Mutter in der Badewanne ertrunken und sie wird des Kindesmordes angeklagt.

Die natürliche Frage, die sich aus dieser Bestandsaufnahme ergibt, ist nun, ob die Stücke eine scharfe Gesellschaftskritik enthalten. Das Stück, das ich soeben erwähnt habe, dient Lenita Locey zu einem Vergleich mit einem *mistère*, der in einem Druck des 16. Jahrhunderts überliefert ist.¹⁰ Nach Meinung der Verfasserin geht dieser *mistère* auf die Zeit unserer Mirakelspiele zurück, wenn es auch in der Zwischenzeit umgearbeitet worden sein wird. Die Kritik an der Gerechtigkeit sei ein Kriterium, aus dem sich ein und derselbe Geist ergebe. Locey führt aus dem *mistère* und aus dem Mirakelspiel 15 vermeintliche Parallelen an,¹¹ z.B.:

Mistère: Jeune Fille II,
Vs. 925-26; 937-38
Petit Bon

M. 15,
Vs. 760-62
Le Sergent

¹⁰Lenita Locey, "Un beau *mistère* (Michigan, 1978), S. 113-120.

¹¹Ebd., S. 115.

Studies in Médiéval Culture, XII (Kalamazoo,

Il ne fault rien que dire tien
Tost luy verrez lever l'oreille

Si ay d'elle pris la saisine
Et des biens touz.

Le Juge

Que justice est bien a son ayse
A estre en ce point endormye.

Amis, de ce sui tout jalous.

Es scheint mir aber, daß auch ein bedeutender Unterschied besteht: die Thematisierung. Im *mistère* wird die Gerechtigkeit direkt angeklagt: sie lasse sich mit Geld einschläfern. Im Mirakelspiel wird die Korruption dargestellt, aber nicht direkt thematisiert. Kritik, vielleicht, aber lächelnde Kritik selbstverständlicher Verhältnisse, die nun einmal sind, wie sie sind. Als Beleg für diese Auffassung kann man auch anführen, daß die schuldigen oder zu strengen Beamten und Richter letztlich nicht nur nicht bestraft werden, sondern sich sogar des Vertrauens ihrer ehemaligen Opfer erfreuen können; so im selben Mirakelspiel, wo ein *baillif*, des Grafen Statthalter, der eine Frau zum Scheiterhaufen führt, später zum Vormund ihrer Kinder erwählt wird, als das Ehepaar sich zum Dank für seine Errettung auf eine Pilgerfahrt begibt. Desgleichen mehr finden wir im Mirakelspiel 26, wo ein anderer *baillif*, der in der Quelle (Gautier de Coincy) als zu grausam geschildert wird (er heißt da *vidame*),¹² im Gegensatz dazu in sehr abgemilderter Gestalt auftritt, die Frau am Wege zum Scheiterhaufen beten läßt und sie am Ende nach Hause begleitet und ihre Vergebung erhält; ja noch mehr: die Frau, die ja hier schuldig ist, sieht ein, daß der *baillif* sie hätte müssen verbrennen lassen, wenn nicht die heilige Jungfrau das Feuer gelöscht hätte.

Auch im vorerwähnten Mirakelspiel 15 gibt es einen Auftritt, wo einem Bürgermeister die Ehre widerfährt, zum *Baillif*, zum Statthalter des Grafen, ernannt zu werden. Träume der Großbürger? Ersehnte Integration in die Oberschicht? In dieser Richtung sollte man m.E. eher eine Lösung suchen.

Auch gibt es in unseren Stücken fast keine Anspielungen auf die blutigen Ereignisse der Zeit, auf den Hundertjährigen Krieg, auf die städtischen Aufstände usw. Daß die Armen von den Türen der Reichen meist mit Prügel verjagt wurden, ergibt sich nur aus einer Präsuppositionsanalyse (Mirakelspiel 36 und 40); im letzteren er bietet sich ein Bürger, den heiligen Alexius mit Prügel von der Kirchenpforte zu verjagen (Vs. 1784-94). Überhaupt ist die Perspektive die der Großbürger: die Katastrophen, die drohen, sind oft ökonomischer

¹²Gautier de Coincy (Anm. 5), IV, Vs. 186 u. 208-211.

Art und das Volk ist meist komische Kulisse.

Also keine Kritik an der Gesellschaft, sondern Integrationswünsche, wenn das Gesellschaftliche überhaupt thematisiert wird. Und auch keine bürgerliche kritische Vernunft.

Im Gegenteil: Die Sozialisation scheint gelegentlich der einer primitiven Gesellschaft ähnlich. Um dies kurz anzudeuten, wende ich mich nochmals dem berühmten Mirakelspiel 26 zu. Darin wird eine Bürgermeisterfrau in den ersten Auftritten von ihrem Schwiegersohn in die Kirche begleitet, während der Bürgermeister mit seiner Tochter einen Ausflug aufs Land macht, um seine Besitzungen zu besichtigen. Reine bürgerliche Idylle. Der Schwiegersohn wünscht dem Gottesdienste nicht beizuwohnen. Nach der Kirche hört die Bürgermeisterin von ihrem Gevatter die bösen Gerüchte, die über ihr Leben im Umlauf sind: sie schlafe nicht nur bei ihrem Manne, sondern auch bei dem Schwiegersohn (diese üble Nachrede wird in der Quelle, Gautier de Coincy, als falsch charakterisiert). Sie bittet den Gevatter, diese Gerüchte zu dementieren. Bis hier ist alles auch für moderne Menschen verständlich. Danach geht sie auf den Markt, um zwei Tagelöhner zu heuern; sie bringt diese Kraftkerle in den Keller ihres Hauses, und als der Schwiegersohn nach Hause kommt, sendet sie ihn in den Keller nach Wein. Da wird er auf ihren Befehl erdrosselt.

Die Bürgermeisterin hat sich dennoch nicht die Sympathie der Zuschauer verschert; sie bleibt die Heldin, die Maria vom Scheiterhaufen rettet. Was uns Moderne hieran interessieren kann, ist eben dieses Verständnis für eine solche Handlung (in der Quelle wird sie wenigstens als ein Ergebnis des Teufels dargestellt, also eigentlich rationalerweise als irrational erklärt). Solches kann man also begehen, ohne als Bösewicht gelten zu müssen. Diese Präsupposition erklärt vieles über die zeitgenössische Gesellschaft: der üble Ruf, Kehrseite des Ruhmes, genügt, um ein Verbrechen zu entschuldigen (u.U. kann der Ruhm in der höfischen Literatur dasselbe leisten).

Die Stücke gehören also in eine noch immer hochintegrierte Gesellschaft. Die Krisis des christlichen Denkens und der kirchlichen Autorität (es ist die Zeit der schismatischen Päpste, einer in Rom, ein anderer in Avignon) führt, wenigstens bei den Pariser Großbürgern, nicht zu Kritik und Skeptizismus, sondern zu fast religiösem Aberglauben und zu verstärkter Integrationskraft der ungeschriebenen Gesetze des guten oder schlechten Rufes, wenn es gestattet ist, von der Literatur auf die Ideologie zu schließen - und als eine vorläufige Hypothese ist das wohl gestattet.

Was nun die Stoffe betrifft, kann man mit fast hundertprozentiger Sicherheit

feststellen, daß alles verschiedenen Traditionen entlehnt ist: den Legenden, der Historiographie, den Ritterromanen und einigen anderen Quellenbereichen. Dies schließt aber keineswegs eine gewisse ideologische Selbständigkeit aus. Nicht in allen Fällen, aber doch häufig genug, ist es möglich, Vergleiche mit den Quellen anzustellen, um den Geist der Mirakelspiele näher charakterisieren zu können. So mag die Ausformung der Stoffe, mithin auch die dramatische Darbietung, wegen des Gattungswechsels auf eine gewisse "Originalität" verweisen. Ich habe oben einige Beispiele erwähnt. Glutz bleibt wegen dieser Abhängigkeit fremder Stoffe, mit Hinblick auf die Möglichkeit, eine Entwicklung der Stücke zu beschreiben, skeptisch. So schreibt er: "Was seit Jahrhunderten Gemeingut des Volkes war, kann nicht als Ausdruck der Geistigkeit speziell unserer Mirakel betrachtet werden."¹³ oder "Vielleicht wird auch nicht genügend berücksichtigt, daß das Vorherrschen oder Zurücktreten weltlicher Motive zunächst eine Stoff- und damit Quellenfrage darstellt. Der gleiche Dichter konnte materiell, je nachdem er ein Mirakel von Gautier von Coincy oder einen Abenteuerroman dramatisierte, ein sehr religiöses oder ein sehr profanes Stück schreiben."¹⁴

Wir brauchen uns aber nicht von den Stoffen determinierte Dramen Verfasser vorzustellen; wir können uns ebenso gut die Stoffe als eine wohlversehene Vorratskammer vorstellen, aus der die Verfasser ihre Wahl treffen konnten. Deshalb kann "in der Wahl des Stoffes und der Art der Bearbeitung sich dennoch eine Entwicklung abzeichnen", wie Glutz in unmittelbarer Fortsetzung des angeführten Zitates zugibt. Nur würde ich das Augenmerk von der Perspektive der Dichter - die u.a. Stadler-Honegger aus textinternen Beobachtungen zu identifizieren versucht hat (andere Quellen besitzen wir nicht) - auf die mit Rücksicht auf das Publikum erfolgende Stoffwahl verlagern. Einmal weil die Verfasser eben unbekannt sind, und zum anderen weil die Öffentlichkeitsstruktur des Theaters eine nicht-individuelle ist. Kurz, die eventuelle Entwicklung der Stücke zeigte auch eine Entwicklung des Publikums und seiner Ideologie. Dies scheint mir die fruchtbarere Hypothese für die Erörterung einer möglichen Entwicklung während der 40jährigen Periode zu sein, in der uns die Mirakelspiele überliefert sind. Was nun die Art der genannten Entwicklung betrifft, meint Stadler-Honegger, daß der Trend von einem religiösen und dogmatischen zu einem freieren Theater gehe. Diese Hypothese bedarf m.E.

¹³ Glutz (Anm. 2), S. 209.

¹⁴ Ebd., S. 55.

der Nuancierung. Aber gehen wir zuerst die von Stadler-Honegger angeführten Veränderungen durch.

- 1) Die Länge der Mirakelspiele nimmt zu. Bis Mirakelspiel 16 übersteigt die Länge nie 1600 Verse, später variieren die Mirakelspiele - mit zwei Ausnahmen - zwischen 2000 und mehr als 3000 Versen. Die Mirakelspiele werden auch komplizierter, die "Mansionen" nehmen zu (dies stimmt mit den genaueren Ausführungen Dorothy Penns überein).
- 2) Die Quellen sind - *grosso modo* - für das erste Drittel der Mirakelspiele die *miracles* von Gautier de Coincy (aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts), für das zweite Drittel die *legenda aurea* und für das letzte epische Werke, *romans*, *chansons de geste*.
- 3) Die in die Stücke eingelegten Predigten werden seltener.
- 4) Die konventionellen Rollen: Eremiten, Päpste, Teufel werden seltener.
- 5) Das juristische Denken verschwindet fast ganz. Wie oben angeführt, so ergänze ich, geht es dieser *jurisprudencia divina* um das Seelenheil der Hauptpersonen.
- 6) Die Regiebemerkungen werden häufiger.
- 7) Bis zum Mirakelspiel 19 inklusive spielt die heilige Jungfrau die erste Rolle unter den himmlischen Personen. Ab Mirakelspiel 20 übernimmt Gottvater die Hauptrolle. Er ist es, der die göttliche Intervention bestimmt, der die göttliche Schutzwacht aussendet usw. Ab Mirakelspiel 26 gesellt sich zu den Engeln Gabriel und Michael auch der heilige Johannes. Die Eingriffe der Himmlischen verlieren auch, wie ich schon erwähnt habe, ihren zentralen Stellenwert im Handlungsgang, jedenfalls in den Ritterdramen. Oft könnten z.B. die Eingriffe ganz ausgelassen und die Ereignisse dem Zufall zugeschrieben werden.

Von den Ergebnissen der sorgfältigen und eigenständigen Arbeit Stadler-Honeggers stehen viele außer jeder Diskussion: alles, was die dramaturgische Entwicklung auf größere Kompliziertheit zu betrifft, und wohl auch die allgemeine Entwicklung in Richtung einer Verweltlichung.

Meine Frage lautet nun aber, erstens ob diese Entwicklung eine innere, allmähliche ist, oder ob man Brüche feststellen kann, zweitens, ob nicht etwas Wertvolles im Verlaufe dieser Entwicklung verloren geht, ob die größere dramatische Kompliziertheit und die Verweltlichung eindeutig einen Gewinn

bedeuten. Statt von Qualität zu reden, könnte ich auch fragen, ob nicht eine gewisse Sicht auf die Wirklichkeit während dieser Entwicklung abhanden kommt.

Zunächst muß ich zugeben, daß eine allmähliche Entwicklung des Bühnentechnischen kaum in Zweifel gezogen werden kann. Hier befinden wir uns eben auf einem Gebiete, wo auch in der Kunst Fortschritte festgestellt werden können. Ja, man könnte von einer anwachsenden Erfahrung sprechen, die sowohl Stadler-Honegger wie Dorothy Penn beobachtet haben.

Betrachten wir nun aber die letzte Veränderung näher, die Stadler-Honegger festgestellt hat, den Rollenwechsel zwischen der heiligen Jungfrau und Gottvater. Er findet abrupt zwischen dem Mirakelspiel 19 und 20 statt. Betrachten wir nun näher, was auf den Bruch folgt: Mirakelspiel 20 eröffnet eine Gruppe von 5 Spielen, deren Stoffe aus der *legenda aurea* oder einer ähnlichen Legenden-sammlung stammen (es handelt sich um die Mirakelspiele 20-25, abzüglich des Spiels 23, das der nächsten Gruppe, den Ritterromanen, angehört). Zur Legendengruppe gesellt sich noch Mirakelspiel 30. Entscheidend ist mir nicht die wahrscheinliche Provenienz dieser Legenden aus der *legenda aurea*, sondern daß sie in fernen Zeiten und an entlegenen Orten spielen. Zwar haben die Zeitgenossen wohl kein historisches Bewußtsein im modernen Sinne des Wortes, wohl aber doch einen Sinn für die Unterscheidung zwischen einer nahen, vertrauten Welt (die der nordfranzösischen Städte) und einer in Zeit und Raum fernen und entlegenen.

Das Mirakelspiel 23 ist die Dramatisierung eines Ritterromanes, und dasselbe gilt für die Spiele 27 bis 29 und wieder 31 und 32; das Mirakelspiel von Robert le Diable ist sowohl Legende als Ritterroman, während Mirakelspiel 34 einen Legendenstoff aus der Merowingerzeit mit einem geschichtlichen Stoff aus dem französischen Königshaus kombiniert.

Stofflich gesehen folgen also nach dem Bruch, nur von einem Ritterroman unterbrochen, 7 Legenden nach Heiligenviten, die in fernen Zeiten spielen, 7 Ritterromane, und ein Mirakelspiel, das Geschichte und Legende mischt. Nur das oben erwähnte Mirakelspiel 26 paßt nicht zu dieser klassifizierten Abfolge. Von Mirakelspiel 35 (inklusive) ab sind die Ergebnisse weniger eindeutig: zwei zeitgenössische Mirakelspiele (35 und 36), wo Jesus im letzteren als kleiner Junge der züchtigen Mutter Maria untergeordnet erscheint. (M. 36, Vs. 585), ein Ritterroman (M. 37), zwei Heiligenleben aus der *legenda aurea* oder aus ähnlicher Quelle (M. 38 und 40) und - wichtig - ein historisches Dra-

ma, eine Huldigung des Frankenkönigs Clovis (M. 39). Die beiden Spiele M. 35 und 36, sowie M. 26 sind der Hauptgruppe der ersten Mirakelspiele ähnlich; M. 26 und 25 enthalten 'faktuelle Wunder', M. 36 kaum, wohl aber, wie M. 26, ein asketisches Ende. Diese drei Mirakelspiele sind auch kürzer (M. 26 1552, M. 35 1622 und 36 2119 Verse. M. 26 und 25 sind die zwei Ausnahmen, von denen Stadler-Honegger im Zusammenhang mit dem Umfang der Spiele spricht).

Wie kann man nun die Legenden und die Ritterromane, die dem Bruch, dem Wechsel zwischen Maria und Gottvater, folgen, charakterisieren? Sie legen zeitlichen und räumlichen Abstand zwischen das Publikum und die dramatischen Stoffe. Die Interventionen Gottes verschwinden aber nicht sofort, also in den Legenden, sondern erst in den Ritterromanen, in diesen finden wir aber vieles Märchenhafte oder Mirakulöse; jedoch sind die Spiele 27, 28, 31-34 und vielleicht 37 ohne faktuelle Mirakel, und die Wunder greifen nicht in das Alltagsleben ein; denn die Darstellung des Alltagslebens ist wegen der zeitlichen und räumlichen Entfernung stark eingeschränkt. Ich würde die erwähnten Mirakelspiele als konventionell charakterisieren. Konventionelle Religiosität löst eine gegenwartsbezogene Frömmigkeit ab; Maria weicht dem fernerer Gottvater, die göttlichen Interventionen weichen aus dem Alltagsleben zurück und verschwinden in den meisten Ritterromanen fast ganz oder werden in den konventionellen Legenden in ferne Zeiten verlagert. Die letzten 6 Stücke beeinträchtigen aber wieder die Eindeutigkeit der skizzierten Entwicklung.

Die Ritterromane lassen sich fast ausnahmslos als zu ein und demselben Typus gehörig beschreiben: - die fälschlich angeklagte Frau spielt die Hauptrolle (wie übrigens auch in einem der zwei vorhergehenden Mirakelspiele (M. 12), in dem anderen (M. 4) ist die Frau zwar schuldig, wird aber dennoch von der heiligen Jungfrau gerettet, dieses Mirakel ist also für "den frühen Geist" der Mirakelspiele typisch). Wir können also feststellen, daß die anonymen Verfasser und ihr Publikum aus der höfischen Tradition gleichartige Stoffe gewählt haben, ja, wir können präzisieren: nicht nur wird die Frau unschuldig verleumdet, ihr Gemahl glaubt der Verleumdung auch und die Frau wird verstoßen (technisch machen Trennung und Wiedervereinigung von Mann und Frau dramaturgische Komplizierung notwendig; müssen doch räumliche und zeitliche Entfernung bewältigt werden).

Kehren wir nun wieder zur Zeit des Bruches zurück. Schon Glutz hat die Aufführung des Mirakelspiels 20 auf das Jahr 1362 gelegt.¹⁵ Runnalls hat das

Mirakelspiel 18 auf das Jahr 1357 datiert. Runnalls meint, es habe in den Jahren 1358, 1359 und 1360 keine Aufführungen gegeben, im Jahre 1361 sei aber das Mirakelspiel 19 aufgeführt worden.¹⁶ Ich erinnere daran, daß eben dieses Mirakelspiel (19) das letzte vor dem Bruch ist, d.h. das letzte, in dem noch die heilige Jungfrau die erste Rolle unter den himmlischen Personen spielt. Woher weiß aber Runnalls, daß das Mirakelspiel 19 nicht etwa 1358, 1359 oder 1360 aufgeführt wurde? Ich habe keine Begründung für die Wahl des Jahres 1361 in seinem Aufsatz gefunden. Nun waren aber die Goldschmiede an den Aufständen Etienne Marcells gegen den König beteiligt, und einige von ihnen wurden im Jahre 1358 verhaftet oder hingerichtet.¹⁷ Diese Umstände könnten natürlich leicht das Unterbleiben einer Aufführung begründen, aber die Goldschmiede hielten dennoch im Jahre 1358 die gewöhnlichen jährlichen Wahlen für die Leitung der Zunft ab, und in Verbindung mit diesen Sitzungen wurden, immer nach Runnalls, die Stücke aufgeführt.

Für meine These wäre es schöner, wenn das Mirakelspiel 19, das letzte der ersten Gruppe, im Jahre 1358, also als Endpunkt der eigentlichen Marienmirakel, aufgeführt worden wäre, aber so weit gestatten die historischen Nachrichten nicht zu schließen. Festzustehen scheint mir nur eines: daß in den 4 Jahren 1358-61 nur ein Mirakelspiel aufgeführt wurde, aber Runnalls mag natürlich gute Gründe dafür haben, die Aufführung des Mirakelspieles 19 in das Jahr 1361 zu legen.

Das Wichtigste ist aber, daß m.E. die Annahme eines von äußeren, politisch-sozialen Faktoren bedingten Grundes für die Veränderungen, die sich in den Mirakelspielen 19 und 20 beobachten lassen, auf der Hand liegt. Um noch einmal zu resümieren: Gottvater verdrängt Maria als Trägerin der Hauptrolle, die Stoffe werden konventioneller ("klassische Heiligenleben" und höfische Stoffe entlegener Zeiten und Orte; das Hauptthema der höfischen Stoffe ist die unschuldig Verleumdete).

Ich bin leider zu spät auf die Signifikanz des Wechsels zwischen Maria und Gott gestoßen, um eventuell Relevantes über den Marienkult und dessen in gleicher Weise nur anzunehmende Affinitäten zum Politischen finden zu können. Was aber die Konventionalität betrifft, könnte man vermuten, daß sie eine Suche nach Versöhnung mit dem König und dem Adel begleiten könnte. In der

¹⁵Ebd., S. 201.

¹⁶Runnalls (Anm. 3) S. 258.

¹⁷Ebd., S. 280; dort zitiert nach *Chronique des Règnes de Jean II et de Charles V*, hg. v. R. Delachenal, Les grandes chroniques de France (Paris, 1910), S. 211 u. 220 f.

Gestalt der unschuldig Verleumdelen könnte man eine 'Homologie' à la Goldmann sehen;¹⁸ die Goldschmiede, die weitgehend von Luxuskonsum abhängig sind, möchten nach einem Seitensprung mit Aufständischen, an dem sich auch der Hochadel beteiligte, wieder zur Loyalität zurück.

Ähnliches könnte man vielleicht für das Jahr 1382 behaupten, wo der Aufstand der *maillotins* stattfand. Im Januar 1383 wurden alle Bruderschaften verboten,¹⁹ und dies bietet einen ausreichenden Grund für die Einstellung der Dramenproduktion. Könnte das Mirakelspiel 39, das im Jahre 1381 - schon ein unruhiges Jahr - aufgeführt wurde, als ein Appell an die Gnade des Königs gedeutet werden? Schildert es doch den Ahnvater des Königshauses und die Einführung des Christentums in Frankreich, und dies mit der deutlichen Funktion eines Ursprungsmythos. Eben im Jahre 1381 hatte der Herzog von Anjou mit hohen Pariser Beamten, die sich ihrerseits mit den reichen Bürgern gut verstanden, nahe Kontakte. Man verhandelte über die neuerliche Erhebung der Steuern, und eben diese löste im Jahre 1382 die Aufstände aus.²⁰

Dies alles ist leider viel zu hypothetisch. Mir soll es hier genügen, wenn ich nur Verständnis dafür gewonnen habe, daß die Beschreibung der Entwicklung einer Gattung ständig mit externen Interferenzen rechnen muß.

Der Wechsel in den Stoffen bedeutet nun keineswegs eine Änderung der Dramaturgie, und das Alltagsleben, das ich als ein Merkmal des bürgerlichen Dramas hervorgehoben habe, findet, wenn nicht im großen Handlungszusammenhang, so doch in bedeutenden Auftritten noch seinen Platz. Sind doch König und Königin auch Mann und Frau. Wenn sie sich nach vielen Peripetien wiederfinden und wiedererkennen, gibt der Auftritt vor der Wiedererkennung Anlaß zum Ausdruck tiefer Gefühle der Sehnsucht. Solche Gefühle sind bei der Frau meistens plausibel; hat sie doch während des ganzen Stückes aus Liebe und Treue viel leiden müssen, während der Herr Gemahl oft leichtsinnig und ohne den Zweifel, der sich aus echter Liebe hätte ergeben müssen, die Verleumdung geglaubt hat (eine Ausnahme ist der König des Mirakelspiels 29; hier wird die Königin wegen eines gefälschten Briefes des Königs verfolgt).

Betrachten wir einige Beispiele näher: im Mirakelspiel 27 gesteht der falsche Königsbruder, daß er die Königin verleumdet hat. Obwohl die Königin

¹⁸ Vgl. Lucien Goldmann, *Le Dieu caché* (Paris, 1955).

¹⁹ Vgl. Glutz (Anm. 2), S. 204.

²⁰ Vgl. Léon Mirot, *Les Insurrections urbaines au début du règne de Charles VI (1380-83)* (Paris, 1905; Reprint Genève, 1974), S. 86 ff.

dem König - allerdings inkognito - sagt, daß er leicht eine andere Frau finden könne, ist der König untröstlich (allerdings auch aus politischen Gründen: er fürchtet die Freunde und die Sippe der Königin). Als sie sich wieder zu erkennen gibt, heißt es in der Regiebemerkung: "Cy se pasment" (Vs. 2050-51), also: sie fallen in Ohnmacht. Dasselbe ist im Mirakelspiel 29 (Vs. 2304-05) der Fall; hier heißt es ausführlicher: "Ici ira le roy acoler sa femme sans riens dire et se pasmeront" (Hier geht der König, seine Frau stumm zu unarmen, und sie fallen in Ohnmacht).

Man spielt also Pantomime, ganz wie es Diderot und Lessing für Momente intensiver Gefühle wollten. Und Diderot und Lessing waren wie bekannt die Schöpfer des modernen bürgerlichen Dramas.

Starke Gefühle kommen bei der Wiedererkennung auch auf andere Weise zum Ausdruck, so im Mirakelspiel 28, wo die Tränen am Schluß in breiten Strömen fließen. Die Tränen waren wohl auch den Ritterromanen bekannt, aber in diesen Dramen ist es beträchtlich feuchter geworden (ganz wie im bürgerlichen 18. Jahrhundert).

Als Teilkonklusion können wir also feststellen, daß bürgerliche Elemente und Gefühlshaltungen in höfischen Stoffen keineswegs ausgeschlossen sind. Auch blieb das Publikum wohl ganz oder größtenteils dasselbe bürgerliche (man weiß aber nicht, ob ab und zu, oder in Perioden, auch Adlige oder Höflinge eingeladen wurden, also ob man diesen Standespersonen besondere Rücksicht gewidmet haben mag).

Das alltägliche Leben, das in den ersten Dramen so faszinierend wirkt, ist in der Gruppe von Dramen, die uns beschäftigen, stark reduziert. Die Alltagsszenen geben sowohl in den Ritterdramen als auch in den klassischen Legenden nur den Hintergrund einer traditionellen Handlung ab. Zwar offenbart sich der bürgerliche Geist in dem Interesse, mit dem solche Szenen entwickelt werden, aber wir finden nicht mehr die Konflikte des Alltags als Hauplthema, nicht mehr Zeitgenossen (auf der Fiktionsebene, versteht sich) als Hauptpersonen.

Die Verweltlichung, von der die Forscher gesprochen haben, ist also keineswegs mit einer Verbürgerlichung noch mit einer Annäherung an den Alltagsrealismus identisch. Alltagsrealismus und Verweltlichung gehen also nicht Hand in Hand; im Gegenteil: mit wachsender Verweltlichung (Reduktion der dramaturgischen Bedeutung der göttlichen Interventionen, Streben nach irdischem Glück) folgt in den Ritterdramen eine gewisse Abwendung von den

Alltagsproblemen und eine Konventionalisierung der Stoffe. Dasselbe ist in den "klassischen Legenden" der Fall; diese sind selbstverständlich, was die göttlichen Interventionen und das Ziel des Strebens betrifft, von den Ritterdramen unterschieden: aber wenn auch das Göttliche immer anwesend ist, so ist ihm jede existentielle Bedeutung genommen: es gibt in diesen Dramen keine Möglichkeit für die Zuschauer, sich mit den Hauptpersonen zu identifizieren, und Identifikationsmöglichkeiten sind ein wichtiges Element des bürgerlichen Theaters, wie wir es aus dem 18. Jahrhundert kennen, wie es aber auch tendenziell in den ersten Mirakelspielen repräsentiert ist.

Kehren wir aber zu unserer Hauptfrage zurück. Wie ist die Entwicklung der 40 Mirakelspiele zu erklären? Sehen wir zuerst von Technischem ab: die Entwicklung auf eine technische Komplizierung hin steht fest. Zwei Hypothesen sind formuliert worden, 1) die einer Verweltlichung, 2) die einer Veränderung (auf Konvention hin) aus äußeren Ursachen. Die zwei Hypothesen schließen sich gegenseitig nicht aus.

Die Hypothese der Verweltlichung könnte mit einer versuchten Integration in die Adelsschicht oder in die Hofkreise zusammenstimmen. Sie könnte mit einer Ästhetik der *Repräsentation*, statt mit der eines problematischen *Realismus* zusammenstimmen. Und die Goldschmiede, vom Luxuskonsum abhängig, könnten eine Sozialgruppe ausmachen, die zwischen Adel und Hof einerseits und König und Hof anderseits pendelt. Gegen diese Hypothese spricht, daß die Ergebnisse in den Stücken vom 35. und 36. ab, die zeitgenössisch-realistisch sind und (jedenfalls teilweise) religiöse Ziele kennen, wieder weniger eindeutig zu sein scheinen.

Für die Hypothese der Reaktion auf äußere Begebenheiten sprechen die abrupten Änderungen, die auf die Pause nach der Revolte von 1358 folgen, und auch, daß das Verbot der Bruderschaften (1383) mit dem Ende der Mirakelspielproduktion zusammenfallen könnte.

Ich halte eigentlich die zweite Hypothese für die wahrscheinlichere, aber sie bedarf noch empirischer Befunde zur Unterbauung. Die erste ist geistesgeschichtlich die interessantere. Sie würde uns gestatten, die Entwicklung unserer Mirakelspiele als ein Beispiel eines generellen Trends aufzufassen: das ständige Scheitern der vollen Entwicklung einer bürgerlichen Literatur kann mit den Wünschen nach Integration in den Adel von Seiten der großbürgerlichen Schichten in Beziehung gesetzt werden. Ein anderes Beispiel dafür wäre die Novelle.²¹

Diese Hypothese ist, wie erwähnt, zwar mit der ersten nicht unvereinbar, aber sie bleibt unbeweisbar: die Tendenz der letzten 5 Mirakelspiele ist nicht ganz klar, und dazu kommt noch, daß die Entwicklung durch äußere Faktoren unterbrochen worden sein kann. Doch mag sie im Zusammenhang mit anderen Beispielen gescheiterter Versuche, eine bürgerliche Literatur zu entwickeln, einiges Interesse beanspruchen können.

Universität Roskilde

Verzeichnis der Mirakelspiele

Ich gebe den Titel, die Zahl der Verse und den Band der Gesamtausgabe (vgl. Anm. 1) an. Außerdem notiere ich, ob das Ziel des Strebens religiös (rel.) oder weltlich (weit.) ist, ob die Wunder faktuell (fakt.) oder natürlich (nat.) sind (cf. oben S. 3) und endlich ob das Mirakel sich in der alltäglichen Wirklichkeit (alltäg.) ereignet, ob das Stück den Stoff einer klassischen Legende (klass. Leg.) oder einen höfischen Stoff (höf.) bearbeitet. Die letzterwähnten Notierungen sind intuitiv, aber dennoch nützlich.

Band I

1. De l'enfant donné au diable. 1527 V.
Rel./nat./alltäg.
2. De l'abeesse grosse. 1226 V.
Welt./fakt./alltäg.
3. De l'evesque que l'arcediacre murtrit. 1138 V.
Rel./fakt./alltäg.
4. De la femme du Roy de Portigal. 1539 V.
Welt. & rel./nat./höf.
5. De la nativité nostre Seigneur Jhesu Crist. 1064 V.
Viele rel. & weit. Ziele/fakt./alltäg.
6. Saint Jehan Crisothomes. 1579 V.
Rel./fakt./klass. Leg.
7. De la nonne qui laissa son abbaie. 1102 V.
Rel./fakt./alltäg.
8. De un pape qui vendi les basme. 1278 V.
Rel./fakt?/alltäg.

Band II

9. De Saint Guillaume du désert. 1431 V.
ReL/fakt./?
10. De l'evesque a qui Nostre Dame s'apparut. 838 V.
Rel./fakt./alltäg.

Miracles de Nostre Dame par personnages

11. De un marchand et un larron. 761 V.,
Rel./fakt./alltäg.
12. De la marquise de la Gaudine. 1410 V.
Welt./nat./höf.
13. De l'empereur Julien. 1588 V.
Rel./fakt./?
14. De un prevost que Nostre Dame délivra. 1399 V.
Rel./fakt./alltäg.
15. De un enfant que Nostre Dame resuscita. 1844 V.
Welt./fakt./alltäg.
16. De la mere du pape. 1824 V.
Rel./fakt./klass. Leg.

Band III

17. De un paroissien exconmenié. 2036 V.
Rel./fakt./alltäg.
18. De Theodore. 1710 V.
Rel./fakt./klass. Leg.
19. De un chanoine qui se maria. 1278 V.
Rel./nat./alltäg.
20. De Saint Sevestre. 1450 V.
Rel./nat./klass. Leg.
21. De Balaam et Josaphat. 1729 V.
Rel./nat./klass. Leg.
22. De Saint Panthaleon. 1731 V.
Rel./fakt./klass. Leg.

Band IV

23. De Amis et Amille. 1898 V.
Welt./fakt.?./höf.
24. De saint Ignace. 1200 V.
Rel./fakt./klass. Leg.

25. De Saint Valentin. 1361 V.
Rel./fakt./klass. Leg.
26. De une femme que Nostre Dame garda d'estre arse. 1552 V.
Welt. & rel./fakt./alltäg.
27. De l'empereris de Romme. 2126 V.
Welt./nat./höf.
28. De Oton, roy d'Espaigne. 2079 V.
Welt./nat./höf.

Band V

29. De la fille du roy de Hongrie. 2542 V.
Welt./nat./höf.
30. De Saint Jehan le Paulu, hermite. 1612 V.
Rel./fakt./klass. Leg.
31. De Berthe, femme du roy Pepin. 2896 V.
Welt./nat./höf.
32. Du roy Thierry. 2384 V.
Welt./nat./höf.

Band VI

33. De Robert le Dyable. 2279 V.
Welt./nat./höf.
34. De Sainte Bautcheuch. 2635 V.
Welt. & rel./nat./höf.
35. De un marchand et un juif. 1626 V.
Welt./fakt./alltäg.
36. De Pierre le changeur. 2119 V.
Rel./nat./alltäg.

Band VII

37. De la fille d'un roy. 3324 V.
Welt./nat. ?/höf.

- 38. De saint Lorens. 2075 V.
Rel./fakt./klass. Leg.
- 39. De Clovis. 2450 V.
Welt./nat./höf.
- 40. De Saint Alexis. 2659 V.
Rel./nat./klass. Leg.